

Stefan Reinecke

Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino – Rückblick auf ein Genre

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12003>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Reinecke, Stefan: Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino – Rückblick auf ein Genre. In: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg: Schüren 2007, S. 93–100. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12003>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Stefan Reinecke

Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino – Rückblick auf ein Genre

Im Folgenden möchte ich den US-Vietnamfilm vorstellen, ein Genre, das 1968 mit John Waynes berühmtem *The Green Berets* (*Die grünen Teufel*) begann, und Anfang der 1990er Jahre, etwa mit Oliver Stones *Heaven and Earth* (*Zwischen Himmel und Hölle*, 1993) endete. Der Vietnamfilm ist – von Einzelstücken wie der HBO-Produktion *A Bright Shining Lie* (*Die Hölle Vietnams*, 1998) über den Vietnamkämpfer John Paul Vann einmal abgesehen – seit gut zehn Jahren ein abgeschlossenes Sammelgebiet. Im Rückblick sieht man, dass er stets recht genau den Zeitgeist spiegelte. Dass John Waynes antikommunistischer Agitpropfilm *The Green Berets* der einzige Versuch blieb, zu Kriegszeiten an der Heimatfront Stimmung zu machen, zeigte, wie unbeliebt der Krieg war. So blieb der Vietnamkrieg bis 1977 im Kino seltsam bilderlos. Man schien sich ihm nur metaphorisch, im Kleid des ‚Kritischen Western‘, nähern zu können, einem Zerfallsprodukt des Genres, in dem die Legenden der Zivilisierung Amerikas an der historischen Wahrheit gemessen werden sollten. So meinte das Massaker, das die US-Army in einem Indianerdorf am Ende von *Soldier Blue* (*Das Wiegenlied vom Totschlag*, 1970) anrichtete, My Lai. Das US-Kino hat immer wieder Bilder erfunden, die der Heilung und Milderung des zum ‚nationalen Trauma‘ verklärten Krieges dienlich waren. Bis Mitte der 1970er Jahre schwieg Hollywood (oder es blieb metaphorisch). Dann in den zerrissenen, verzweifelten Helden in *The Deer Hunter* (*Die durch die Hölle gehen*, 1978) und *Apocalypse Now* (1979) spiegelte sich die moralische Neubesinnung der Carter-Ära. Figuren wie Rambo suggerierten Mitte der 1980er Jahre, entsprechend Reagans Rhetorik, einen späten Ersatzsieg im Dschungel. Etwa Anfang der 1990er endet das Genre nicht zufällig parallel mit dem Golfkrieg, dem ersten großen Krieg der USA seit Vietnam, dem Krieg, in dem Generäle wieder wie Patton reden konnten und in New York Siegesparaden veranstaltet wurden. US-Präsident Georg Bush meinte damals, dass „die Schmach von Vietnam im irakischen Wüstensand“ getilgt worden sei. Seitdem scheint das Genre als Therapeutikum überflüssig geworden zu sein. Soweit ein erster Überblick.¹

In diesem Zusammenhang lassen sich auffällige Veränderungen in der Inszenierung von Heldenfiguren beobachten. In den 1970er Jahren sind die Helden durchweg Verzweifelte, die Grenzerfahrungen zu durchstehen haben, die ihre Möglichkeiten überschreiten. Diese Figur findet man bereits in Filmen wie *Go Tell the Spartans* (*Die letzte Schlacht*, 1978) unter der Regie von Ted Post, der versucht, in den Genremustern des Weltkrieg-II-Films von Vietnam zu erzählen. Der Held, Major Barker, verkörpert von Burt Lancaster, ist nach jenem Muster tapferer Vateroffiziere gestrickt, die man aus

1 Siehe zum Vietnamkriegsfilm ausführlich: Reinecke 1993.

US-Kriegsfilmen kennt. Aber am Ende steht ein Opfer ohne Sinn. Barker und sein *platoon* gehen in den Tod, obwohl Barker weiß, dass dies militärisch nutzlos ist. Den unlösbaren Konflikt zwischen dem Ziel des Krieges und dem Tod des Einzelnen, der in vielen US-Filmen über den Zweiten Weltkrieg verhandelt wird, gibt es hier auch – aber er wirkt wie verschoben. Weil das Ziel des Krieges in Vietnam unklar ist, weil auch Barker nicht zu sagen weiß, wofür er kämpft, ist das Opfer leer. Im Vietnamfilm der 1970er gibt es noch einen weiteren Bruch mit dem Weltkrieg-II-Film. Die Beziehung zwischen dem militärischen Kollektiv und dem Individuum verändert sich radikal: die kollektive Ordnung verschwindet, das Individuum rückt ins Zentrum. In *Apocalypse Now*, der unsere Bilderwelt dieses Krieges als Rock'n'Roll- und Drogen-Krieg wie kein zweiter geprägt hat, sehen wir in der erste Szene Captain Willard (Martin Sheen), der betrunken in einem Hotelzimmer in Saigon mit blutiger Faust sein Spiegelbild traktiert. Der Krieg ist keine Schlacht mehr, dieser Krieg ist ein Kampf mit sich selbst. In den beiden zentralen Filmen des Genres in den 1970ern – Michael Ciminos *The Deer Hunter* und Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* – hat das Militär aufgehört, als eine funktionierende soziale Organisation zu existieren. Das imperialistische Abenteuer, das die Kolonisierten mit den Segnungen westlicher Zivilisation beglücken sollte, erscheint als grausames Gemetzel, das auch die Besatzer zerstört zurücklässt, metaphorisch dargestellt in Colonel Kurtz' (Marlon Brando) alptraumhaft entgrenztem Dschungelreich sowie dem Russischen Roulette, dem Nick (Christopher Walken) in *The Deer Hunter* todesfasziniert verfällt. So wie das Militär als soziale Struktur verschwindet, so löst sich auch die Idee von Sieg und Niederlage auf. Die Eroberung des Landes, die im Western und im Kriegsfilm Sinn stiftet, gibt es in *Apocalypse Now* nicht mehr. Willards Reise führt in einen Dschungel, der umso irrealer erscheint, je weiter er in ihn eindringt. Der Feind ist unsichtbar, die militärische Maschine zerfällt, die GIs scheinen sich in der Natur selbst aufzulösen (und der einzige Feind, den die US-Soldaten je wirklich zu Gesicht bekommen, ist – welche Ironie – ein Tiger). Die Vorstellung von einem glücklichen Sieg der Kultur über die Natur wie im Western oder von einem strategischen Gewinn von Territorium, der militärischen Sinn machen würde, wird so demontiert. Diese Umkehrungen von Genremustern gehen in *Apocalypse Now* noch weiter. Willards Reise führt nicht, wie im Abenteuerfilm, in die Welt hinaus, sondern ins Innere, nicht in die Fremde, sondern in die Fremdheit des eigenen Ichs. *Apocalypse Now* macht nicht das Fremde vertraut, sondern das Vertraute fremd. Der Höllentrip gestaltet sich als Reise durch die US-Popkultur: Kilgores Surfwahn zitiert die kalifornische Jugendkultur, die Bunny-Show ein Musical in Las Vegas, die mit farbigen Glühbirnen illuminierte Do-Lung-Brücke erscheint den drogenumnebelten GIs wie Disneyland. Vietnam ist in *Apocalypse Now* auf eine radikale Weise nicht existent. Es ist eine Kulisse für die Tragödie des weißen Mannes.

Dies führt zu einem zweiten zentralen Themenkomplex des Vietnamfilms: Sexualität und das Weibliche. In dem um 50 Minuten verlängerten, *Apocalypse Now Redux* betitelten *directors cut* gibt es eine knappe neue Szene, kurz bevor die GIs die vietnamesischen Zivilisten auf ihrem Sampan töten. In einem schlammigen Nachschubdepot treffen Willard und die GIs auf die „somewhere in nowhere“ gestrandeten Bunnies. Ein Fick gegen Diesel für den Hubschrauber, so lautet der Deal. Die Mädchen erscheinen als verträumte Naive,

die in dieser Wüstenei nichts verloren haben und wie Backfische von der großen Liebe reden – den GIs fällt nichts anderes ein, als sie zu kostümieren, bis sie genau so aussehen wie auf den *Playboy*-Fotos. In Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* (1987) verwandelt sich das weiblich Codierte zur Störung der militärischen Utopie. In der militärischen Sozialisation muss das Schwache, Weiche, in der Figur des Privat Pyle weiblich Codierte, ausgesondert und vernichtet werden. Diesen Mechanismus hat Kubrick mit kaltem Blick in *Full Metal Jacket* analysiert. In *Apocalypse Now Redux* ist die Frau etwas anderes: kein Gegenprinzip, sondern eher der Spiegel männlicher Deformation. Für die GIs gibt es die Frau nur als Bild. Ihr Körper an sich scheint nicht zu existieren (so wenig wie Vietnam existiert), begehrenswert ist die Frau nur als Teil einer industriell hergestellten, codierten Inszenierung. So scheint ein gerader Weg von der Sprachlosigkeit dieser ‚Liebesszene‘ zu der Sprachlosigkeit des Massakers zu führen, das die GIs auf dem Sampan anrichten. Interessanterweise erzählen auch die *Rambo*-Filme (1982-1988) und die reaktionären *Prisoner-of-War-Movies* der 1980er Jahre etwas über die Produktion des Soldatischen und den Terror und die Abspaltungen in diesem Prozess. Ich möchte das an einer Szene aus *Rambo – First Blood Part II* (*Rambo II – Der Auftrag*, 1985) verdeutlichen. Der Held John Rambo, übrigens Kind deutsch-indianischer Eltern, will gefangene US-GIs befreien. Dabei gerät er selbst in Gefangenschaft und wird von einem russischen Soldaten – einem Muskelmann ähnlich dem von Stallone verkörperten – schrecklich gefoltert. Wir sehen die sich dehrenden, zitternden, bebenden Muskeln Rambos unter der Folter. In *Full Metal Jacket* sehen wir wie im Drill das Individuum ausgelöscht wird und der Soldat geboren wird. Verbunden ist dies mit der Abspaltung des Weiblichen. Die Folterszene in *Rambo – First Blood Part II* erzählt etwas Ähnliches: die Entstehung des maskulinen Körperpanzers. Die Folter ist die sadomasochistische Urszene dieser Figur. Der Körperpanzer entsteht unter Schmerzen, so wie auch der Drill des Soldaten im Kern eine sadomasochistische Szene ist. Die Folterszene, die es in fast allen *Prisoner-of-War-Movies* gibt, ist das Zeichen für die Geburt der Körpermaschine: „Schön ist, was weh tut“ – dies hat Theweleit² als Motto der Erziehung in den preußischen Kadettenanstalten ausgemacht. Zurück zu der Szene in *Rambo*: Parallel zu der Folter sehen wir Co Bao, Rambos Gefährtin, die sich als Prostituierte verkleidet, um sich so in das Lager zu schleichen und Rambo zu Hilfe zu kommen. Hier gibt es zwei Bilder: Rambos gefolterter Körper und Co Bao im roten Kleid mit geschminktem Gesicht. Kann es sein, dass die Gefahr, die hier abgewehrt wird, nicht die Folter, sondern die Hure im roten Kleid ist? Die Antwort gibt die folgende Szene: Co Bao wird von den Feinden hinterrücks ermordet. Die Bedrohung des Weiblichen ist abgewendet. Jetzt erst kann Rambos Rachefeldzug richtig beginnen. Das ist die Kopie des Musters des faschistischen Charakters. Das sexuelle Begehren bzw. die Verschmelzung ist, wie Theweleit in *Männerphantasien* schreibt, „zwanghaft mit einem Gewaltakt gekoppelt“ Alles Erotische wird in einen Tötungsakt und eine Zerstörungsgorgie verwandelt. So viel zur Körperpolitik und Sex im Genre.

Ein anderer Aspekt der Inszenierung der Körperhelden in den 1980er Jahren betrifft den Zusammenhang mit ökonomischen und soziokulturellen Veränderungen. Natürlich war der Erfolg von *Rambo – First Blood Part II* eine nationale Rachefantasie im

Comicformat. Damit radikalisierten die Körperhelden, die nicht nur gegen den Feind, sondern auch gegen US-Politiker und Militärs kämpften, die Erosion der militärischen Maschine, die *Apocalypse Now* beschrieb. In *Rambo* war der Krieg zur Privatsache geworden. Die Körperhelden der 1980er Jahre wüteten gegen Computer oder legten eine US-Kleinstadt in Schutt und Asche. Diese Privatisierung des Krieges funktionierte auch nach innen: Der Einzelkämpfer ist, trotz seiner Abneigung gegen Technik, selbst so etwas wie eine Armee geworden. Die Rambo-Figuren waren nicht nur an Vietnam gekoppelte narzisstische Erlösungsfantasien – sie waren auch Antworten auf die Entwertung körperlicher Arbeit in der US-Industriegesellschaft der 1980er Jahre. Auf die brutalen Modernisierungen der Reagan-Ära reagierte der proletarische Männerkörper im Kino mit der Perfektionierung der Tugenden, die in computerisierten Wirklichkeiten immer weniger zählten. Je mehr Vietnamfilme man sieht, desto mehr verdichtet sich der Eindruck, dass das mit ein paar gängigen Zeichen (Dschungel, Hubschrauber, Rockmusik) hinreichend skizzierte Terrain eigentlich im Herzen Amerikas liegt: Vietnam ist ein fiktiver Ort, an dem Männer, die zu Hause nicht mehr gebraucht werden, ihre Neurosen ausleben. Dieses Film-Vietnam ist ein „Traumland des Spätkapitalismus“³, in der überflüssige proletarische Männerkörper noch etwas gelten, ein weiblich codierter Raum, in dem der Held auf die Suche nach sich selbst gehen kann.

Ich möchte nun noch zwei wesentliche Motive des Genres streifen: Das Feindbild und das Verhältnis des Genres zum Westen. Ich möchte mit einem Zitat von Jean Luc Godard beginnen. Godard sagt:

„Zumindest während des Koreakrieges zeigten die Amerikaner den Feind, sie stellten ihn sich vor. Man nahm mexikanische Komparsen oder Chinesen. Vietnam haben sie nie gezeigt. Man schämte sich, man wollte den Feind ignorieren und sozusagen gegen das Unsichtbare kämpfen. Daran ist etwas zutiefst Ehrloses.“

Das ist apodiktisch, aber im Kern richtig. Dass der Feind in Kriegsfilmern nicht in seiner Subjektivität gezeigt wird, dass er gar nicht als Subjekt auftaucht, gehört zu den Stereotypen des Genres. Und vielleicht ist die Idee, dass dies anders sein müsste eine allzu pädagogische Idee. Der US-Vietnamfilm hat diese Genreregeln allerdings radikalisiert. Er hat den Feind unsichtbar gemacht. Der Feind – das ist in fast allen Vietnamfilmen, von Ausnahmen wie *Good Morning Vietnam* (1987) abgesehen, ein böser Geist des Dschungels, ein Teil der bösen Natur. Wo er ein Gesicht hat, wie etwa in *The Deer Hunter* ist es das eines Unmenschen, eines Folterknechtes, aber nicht das eines gegnerischen Soldaten.

Das Bild des Feindes ist gewissermaßen das statischste *pattern* des Genres – und das hat einen Grund. Der Vietnamkriegsfilm ist eine Genremischung: Er speist sich aus Stereotypen des Kriegsfilms und des Abenteuerfilms. Und der Vietnamfilm war von *The Green Berets* über *Apocalypse Now*, *The Deer Hunter* bis zu *Platoon* immer auch ein Westen: eine Erzählung, in denen weiße Subjekte in die feindliche Natur gehen müssen, an dieser *frontier* bestehen müssen und dabei sich selbst finden oder verlieren. So

3 Seeßlen 1993, 155.

4 Godard, zit. nach Reinecke 1993, 142.

konnte der US-Film, gleich ob kritisch oder affirmativ, von Vietnam nur erzählen, indem er den Krieg als Western (oder Antiwestern) deutete: als Kampf um die „Grenze“, an der Zivilisation und dämonische Natur aufeinander stoßen, als Konfrontation des westlichen Individuums mit der Natur, die ebenso verführerisch wie gefährlich erscheint. Als „Vietnam“ wurde dabei ein Raum codiert – meist der Dschungel –, der von einer rätselhaften, in *Apocalypse Now* und *The Deer Hunter* todessüchtigen und unverständlichen Kultur bevölkert war. Diese Inszenierung war eine Erklärung dafür, weshalb die USA, die militärisch und logistisch dem Gegner so sehr überlegen waren, den Krieg verloren hatten. Die USA waren, folgt man dieser Inszenierung, an eben diesem Raum gescheitert. Niemand hat diesen Raum so perfekt inszeniert wie Oliver Stone in *Platoon* (1986). *Platoon* brachte das Paradox zustande, den Feind, von dem im Genre nie viel zu sehen war, militant wie nie zuvor zu verdrängen und doch allgegenwärtig erscheinen zu lassen. Der Blick in das nassgrüne Unterholz, einen verwunschenen Zauberwald, aus dem jederzeit MG-Salven hervorbrechen können, lässt die GIs zu Opfern einer umfassenden Gefahr werden. Gleichzeitig erklärt die Story, dass die Amerikaner nicht am Feind, sondern an sich selbst, ihrer Zerrissenheit und Uneinigkeit, verkörpert in zwei gegensätzlichen Charakteren, einem guten und einem bösen Offizier, gescheitert sind – „Vietnam – the way it really was on film“ titelte *Time Magazine*.⁵ Bei Stone wurde Vietnam im Kino zu einer Tragödie, die Amerika durchleiden musste, um zu sich selbst zurückzufinden.

Die Geschichte des Vietnamfilms ist auch eine von Rückkoppelungen zwischen Mythen und Realem, Bildern und Wirklichem. So taucht in der vielfältigen biografischen Erinnerungsliteratur US-amerikanischer Vietnam-Veteranen immer wieder ein Motiv auf: *The John Wayne Thing*. Das war die Illusion, dass es in Vietnam so zugehen würde wie im Kino der 1950er und 1960er Jahre. Dort die bösen Wilden (Indianer oder Kommunisten), hier die Guten (die weißen Amerikaner). Und klar war, dass sie wie John Wayne siegen würden, weil sie die Guten, Anständigen, Zivilisierten waren, und der Feind nichts als barbarisch. Vietnam erlebten, wenn man vielen Veteranen-Biografien glauben darf, alle GIs als Schock. Nichts war so wie im Kino. Warum man hier eigentlich kämpfte, konnte sogar die eigene Führung nicht sagen. Wer hier Freund, wer Feind war, war auch nie zu erkennen. Die GIs fühlten sich als Opfer. Und dieses Bewusstsein, Opfer zu sein, beschleunigte die Entgrenzung, den Terror und das Bewusstsein, alles zu dürfen – und schließlich My Lai. Das (Western-)Kino hat vorgeprägt, wie viele GIs Vietnam wahrgenommen haben. Hollywood hat diese Wahrnehmung vieler GIs im Kino, vor allem in *Platoon*, wiederum als authentische Erfahrung zu einem gültigen Bild des Krieges, zu einem Kino-Mythos stilisiert. So ergibt sich das Bild einer Schleife: Die (Western-)Bilder haben eine – authentische – Wahrnehmung mitgeprägt und diese Wahrnehmung wurde wiederum zum Stoff, aus dem die Bildersprache des Vietnamfilmgenres gewebt wurde. Dass Hollywood von Vietnam nur in den Bildern und Gegenbildern des Western erzählen konnte, war eine Art endloser Selbstreflexion, die sich mit der Wirklichkeit verwechselte. Nur Stanley Kubrick hat mit *Full Metal Jacket* diese Rückkoppelung der populären US-Kultur außer Kraft gesetzt. Dort war der Krieg schon

bildlich kein Western im Reisfeld mehr, sondern ein chaotischer Gemetzel in den Betonruinen von Hue. Keine Naturmetaphorik mehr, keine verzweifelten Imperialisten mehr wie in *Apocalypse Now* und keine mannhaft-tragischen Helden wie in *Platoon*. Sondern nur banales Sterben. Und ein leerer Held, der am Ende nur eine Botschaft hat: Dass es besser ist, zu leben als tot zu sein. *Full Metal Jacket* entrümpelte den ideologischen Bilderschrott des Genres. Und blieb solitär.

Und jetzt? Der Vietnamfilm ist tot und es spricht nicht viel dafür, dass er ein Revival erleben wird. Die Körperhelden der 1980er Jahre sind passé – und das ist kein Verlust. Sie waren zu eindimensional, um weiterentwickelt werden zu können, und komplett unfähig zu jener Selbstironie, mit der eine Figur wie James Bond lange über sein Verfallsdatum gerettet wurde. Ironie, die ja so etwas wie Selbstreflexion voraussetzt, hätte Rambo & Co. von innen zerstört. Aber es gibt Bilder, dramaturgische Bruchstücke, Motive aus dem Vietnamfilmgenre, die im Kriegsfilmgenre weiter existieren, nicht eins zu eins, sondern umformuliert, gebrochen, auch dementiert. Nehmen wir drei Filme: *Clear and Present Danger* (*Das Kartell*, 1994), ein Agenten-Action Film, eher am Rande so etwas wie ein Kriegsfilm, der Weltkrieg-II-Film *The Thin Red Line* (*Der schmale Grat*, 1998) und die Golfkriegskomödie *Three Kings* (1999). Das ist eine eher zufällige Auswahl – aber doch eine aufschlussreiche. *Clear and Present Danger* von Phillip Noyce ist ein ziemlich uninspirierter Agententhriller nach einer Vorlage von Tom Clancy. Es geht um eine finstere Intrige im Weißen Haus, das mit Drogenbaronen Geschäfte macht. Im Zentrum steht ein geradezu klinisch guter Held, dargestellt von Harrison Ford, und es geht um illegale Militäraktionen der USA gegen kolumbianische Drogenhändler. Willem Dafoe spielt den Anführer des Trupps von US-Soldaten, die in einen Guerillakrieg gegen die Drogenbarone im kolumbianischen Regenwald geschickt werden. Sie kämpfen effektiv für das Gute und gegen das Böse – werden von *white-collar*-Vorgesetzten im CIA-Apparat verraten, die zulassen, dass sie abgeschlachtet werden. Tapfere Soldaten, von feigen Politikern ans Messer geliefert werden, *sounds familiar*. Dieser Plot und auch die Bilderwelt – Dschungel, die US-Soldaten als Guerillakämpfer – ist ein Echo der *Prisoner-of-War-Vietnam-Movies*, in denen Stallone und Chuck Norris stets von ihren Vorgesetzten verraten werden mussten, um irgendeinen Grund für ihre Rachefeldzüge zu haben. Ich glaube dieses Motiv, der von Militärs und Politik verratene Einzelkämpfer, der zur Rachemaschine wird, ist eine originale Hervorbringung des Vietnamfilms. Offenbar ist dieses hoch neurotische Motiv nun auch in ganz andere dramaturgische Architekturen einbaubar. *Clear and Present Danger* ist ein Beispiel für die Übernahme eines Musters, einer Erzählfigur, eines Klischees. Anders verhält es sich mit Terrence Malicks *The Thin Red Line*, der eher assoziativ mit dem Vietnamfilmgenre verbunden scheint. Man kann ihn als eine Variation zu Coppolas zwanzig Jahre zuvor entstandenen *Apocalypse Now* lesen. Er behandelt ähnliche Sujets, der Krieg wird überhöht, stilisiert, mythisiert, eingewoben in eine Reflexion über Natur, Zivilisation und Zivilisationskritik. Bei Coppola sieht man im ersten Bild die explodierenden Baumreihen am Strand, ein Bild, in dem Schrecken und Schönheit ineinander fließen, und das ja doch vor allem von der Schändung der Natur durch den Krieg und die Zivilisation erzählt. Malicks *The Thin Red Line* schwelgt geradezu in Naturbildern, die nicht frei von Kitsch sind und doch seltsam ambivalent scheinen: Einerseits

sind die Südseebilder der verklärte Gegenpol zum industriell geführten Krieg, der über die unberührte Schönheit hereinbricht wie ein Tsunami, andererseits erscheint, ganz gegen Rousseau, im Off-Text die Natur als wahrer Grund für den Krieg. Wie Coppola löst Malick alles in eine Kette von Ambivalenzen auf. *The Thin Red Line* ist ein Film voller *new age* inspirierter Botschaften, aber er hat keine Moral. Insofern kann man ihn als Gegenentwurf zu Spielbergs *Saving Private Ryan* (*Der Soldat James Ryan*, 1998) begreifen, der im Kern ein unlösbares moralisches Problem auf eine rationale Art und Weise zu verhandeln sucht – nämlich dass kein noch so berechtigtes Ziel eines Krieges den Tod des Individuums rechtfertigt. Die faschistische Lösung dieses Problem, könnte man sagen, ist die Idee des Opfers des Individuums, die völlige Subsumierung seiner Auslöschung unter das kollektive Ziel – die demokratische Lösung ist es, den Widerspruch zu zeigen und das Sinnlose, Skandalöse des Todes des Einzelnen nicht zu verschweigen oder in einem Opfermythos zu entsorgen. Das tut Spielberg, wie auch viele US-Kriegsfilme über den Zweiten Weltkrieg. Bei Malick und Coppola hingegen scheint alle Ethik und Vernunft von ihrem Gegenteil, von Terror, Tod und Selbstzerstörung, infiziert zu sein. Pointiert gesagt: In den Vietnamfilmen gibt es keine sinnvolle Erörterung moralischer Fragen mehr, im Weltkrieg-II-Genre hingegen schon. *The Thin Red Line* verhält sich zu *Saving Private Ryan* wie das Vietnamfilmgenre zum Weltkrieg-II-Genre.

Ein drittes und letztes Beispiel: *Three Kings* ist eine Komödie über den ersten Irakkrieg, die als fulminante Grotteske à la *M*A*S*H* (1970) beginnt und als klebrige Moral-fabel endet. Vier Soldaten rauben irakisches Gold und opfern am Ende dieses Gold, um irakische Flüchtlinge vor Saddam zu retten – eine deutliche Korrektur der Geschichte, die 1991 damit endete, dass die USA es zuließen, dass Saddam aufständische Kurden und Schiiten abschlachten ließ. Ein Film als Korrekturzeichen zur wirklichen Geschichte – das kennt man aus den Vietnamfilmen, die als Genre auch das waren: der Versuch, die Niederlage der USA umzuschreiben. In *Three Kings* rasen die vier Helden in einer Szene im Jeep durch die Wüste, dazu hört man Bach. Den Jeep schmückt eine Homer Simpson Figur, sie reden über Baseball und schießen mit Sprengstoff gefüllte Baseball-Bälle ab. Dann steigen sie aus, schauen fassungslos auf eine Leiche, die am Straßenrand liegt – und stellen verwundert fest, dass der Krieg, den sie nur aus CNN kennen, in Wirklichkeit anders aussieht. Dann scheuchen sie eine Kuh weg, die dabei auf eine Mine tritt. Die vier Soldaten sind über und über voller Kuhblut, während der Kopf der Kuh im hohen Bogen auf der Motorhaube ihres Jeeps landet. „Wow“, sagt einer der Helden, „so was kenne ich nur aus Zeichentrickfilmen.“ So die Szene. Der Krieg als groteskes Gemälde – dieses Motiv ist sicher älter als *Apocalypse Now*, aber es gibt zahlreiche Verweise auf das Vor-Bild. Etwa die Vermischung von Surfen und Krieg bei Coppola – hier ist es Baseball und Krieg; *Three Kings* zeigt im ersten Drittel einen Medien- und Rock'n'Roll-Krieg; gleich in der ersten Szene erschießt einer der Helden einen irakischen Soldaten mit einer weißen Fahne – und er schaut auf die Leiche so fassungslos wie die US-GIs in *Apocalypse Now*, die auf dem Sampan ohne Grund ein Massaker anrichten. Die Helden haben den gleichen naiv-faszinierten Blick auf den Krieg, der Irak ist ihnen so fremd wie Coppolas GIs Vietnam. Zumindest bis sie zu den heiligen drei Königen werden, die das Volk vor dem Diktator retten. Im ersten Drittel des Films ist

der Krieg eher eine Art satirisch gezeigter, irgendwie dufter Abenteuerurlaub – auch das ist ein Motiv, dass *Apocalypse Now* entworfen und gebrochen hat.

Von den Unterschieden braucht man nicht zu reden, sie sind augenfällig. Aber noch eine letzte Anmerkung: *Three Kings* erzählt die Geschichte einer, im Kitsch-Ende zurückgenommenen, Privatisierung des Krieges, denn die Helden wollen auf eigene Faust Saddams Gold rauben. Die Erosion des militärischen Apparates, die von *The Deer Hunter* über *Apocalypse Now* bis *Rambo* eine Kontinuitätslinie des Genres bildete, wird in der Apotheose – die US-Army rettet die Flüchtlinge – ins Gegenteil verkehrt. Die Truppe ist wieder vereint, die Moral wieder hergestellt, das Fernsehen ist live dabei. In diesem Modell ist *Three Kings* ein Dementi vieler Vietnamfilme, in denen es eines nie gab: das Militär als funktionierender sozialer Kosmos.

Literatur

Corliss, Richard. „Platoon – Vietnam, the way it really was on film“, in: Time, 26.1.1987, S. 54.

Reinecke, Stefan: Hollywood goes Vietnam: der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film. (Reihe „Aufblende“, Bd. 5) Marburg 1993.

Seeßlen, Georg: Nachwort. In: Stefan Reinecke: Hollywood goes Vietnam: der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film. Marburg 1993, S. 144-159.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien [1977/78]. 2 Bde., München, Zürich 2000.